

Le «copie-opere d'arte» di Antonio Guardi La commissione Gradenigo

Chiara Bombardini

Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract This article examines the copy of Paris Bordon's *Consegna dell'anello al doge* painted by Antonio Guardi for the nobleman Pietro Gradenigo (1695-1776). The painting will be compared with other copies made by Guardi for Giovanni Paolo and Giovanni Benedetto Giovanelli, for Marshall Schulenburg and the Savorgnan family, in order to emphasise Guardi's ability to translate masterpieces of other artists into his own language. It will also be highlighted how perfectly the *Consegna dell'anello al doge* fits into the collection of Gradenigo, who gathered in his palace paintings, sculptures and antiquities that documented the history of Venice and his family. This article looks into the possible contacts of Pietro Gradenigo with Antonio Guardi, starting from a newfound study of documents and the relationships of the nobleman with other scholars and Guardi's patrons.

Keywords Guardi, Antonio. Gradenigo, Pietro. Venice. Collecting. Painting. Copying.

Molto è stato scritto sull'attività di copista di Antonio Guardi (1699-1760) e sarebbe ingeneroso ripercorrere in poche righe anni di studi e dibattiti; tuttavia, sarà necessario richiamarne alcuni esiti per esaminare la copia della *Consegna dell'anello al doge* di Paris Bordon (1500-1571) che egli realizzò su incarico dell'erudito e collezionista Pietro Gradenigo di Santa Giustina.¹ Si tratta di una commissione interessante, che rientra a pieno titolo nel progetto di tutela del patrimonio culturale della Serenissima messo in atto da Gradenigo, il quale non poteva non apprezzare l'abilità e l'esperienza ma-

turate da Guardi nella copia di capolavori dei maestri del passato.²

Nato a Vienna nel 1699, Antonio crebbe a Venezia, dove il padre Domenico Guardi (1678-1716) si era trasferito con la famiglia poco dopo la sua nascita.³ Scarse sono le informazioni riguardo alla formazione del nostro, mentre è noto il legame di Guardi con i fratelli Giovanni Paolo (1658-1734) e Giovanni Benedetto (1652-1732) Giovanelli, per i quali Domenico e i suoi figli realizzarono soprattutto copie di dipinti del Cinquecento e del primo Seicento da destinare a palazzi e ville private, o per

L'Autrice desidera ringraziare Chiara Lo Giudice, Andrea Tomezzoli e Monica Viero.

1 Per il dipinto di Paris Bordon si rinvia a Moschini Marconi 1962, 70-2 nr. 117; Mariani Canova 1964, 17-22, 93-4; Puppi 1987; Donati 2014, 301-3 nr. 80; Matino 2017a. Su Paris Bordon si vedano Mariani Canova 1964; Manzato 1984; Fossaluzza, Manzato 1987; Donati 2014.

2 Per la dizione Antonio, Giannantonio o Giovan Antonio Guardi si rinvia a Morassi 1973, 1: 42 nota 4.

3 Montecuccoli degli Erri 1992, 20. Sull'argomento si veda anche Binion 1996, 135.



Peer review

Submitted	2021-07-22
Accepted	2021-08-23
Published	2021-12-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Bombardini, C. (2021). "Le «copie-opere d'arte» di Antonio Guardi. La commissione Gradenigo". *Venezia Arti*, n.s., 30, 59-70.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2021/07/004

ornare qualche chiesa dislocata nelle terre sotto la giurisdizione della famiglia Giovanelli.⁴ I compensi erano di norma esigui, ma non di rado i due nobiluomini intervenivano personalmente per sostenere le spese della numerosa famiglia Guardi, anche dopo la prematura scomparsa del capofamiglia, avvenuta nel 1716.⁵ Le recenti riletture dei cicli pittorici nelle chiese di Morengo e di Luzzana, nel Bergamasco, hanno indotto a ridimensionare l'apporto di Domenico a favore di Antonio, il cui nome ricompare nelle carte dei Giovanelli nel 1720, dopo un soggiorno a Vienna, e vi ricorre fino all'inizio del decennio seguente.⁶ Non è escluso neppure un coinvolgimento dei fratelli Giovanelli nel passaggio di Antonio, attorno al 1730, al servizio di Johann Matthias von der Schulenburg (1661-1747), per il quale il pittore riprodusse tele di Paolo Veronese, Tintoretto, Bassano, Giambattista Piazzetta, Sebastiano Ricci e Rosalba Carriera.⁷ Era ambizione del feldmaresciallo riunire a palazzo Loredan una galleria di copie di opere, non sempre facilmente accessibili, da affiancare ai dipinti originali da lui collezionati.⁸ Fra le tele realizzate da Guardi per Schulenburg, nel periodo compreso fra il 1730 e il 1746, si ricordano in particolare le «libere interpretazioni» della *Fortezza* e della *Temperanza* di Tintoretto nella chiesa della Madonna dell'Orto e un'*Ultima Cena* da Sebastiano Ricci.⁹ Antonio Guardi si era dovuto confrontare con i grandi maestri del Cinquecento e del Seicento, ma anche con i suoi contemporanei e in special modo con Piazzetta, nei confronti del quale il militare aveva una particolare predilezione.¹⁰ Inoltre Antonio realizzò per Schulenburg «quadri de costumi turchi», teste e svariati ritratti, desunti da incisioni e originali altrui, ma, come rivelano i libri cassa, egli era pagato molto poco e non venne

mai interpellato per stime o perizie dal suo mecenate, che gli preferì Gaspare Diziani, Giambattista Pittoni, Francesco Simonini e ovviamente Giambattista Piazzetta.¹¹ Nonostante le sue opere fossero spesso inventariate come «mediocri», Guardi lavorò molto per il maresciallo, le cui commissioni – al pari di quelle dei Giovanelli – si rivelarono fondamentali per conoscere e fare propri quelli che sarebbero diventati i suoi modelli.¹² Antonio poté così costruirsi a poco a poco un ampio repertorio di immagini da riprendere e rielaborare: ciò riporta alla mente le riflessioni di Jean-Pierre Cuzin sull'importanza di riprodurre capolavori di grandi maestri per comprenderli e assimilarli, riconoscendo in questo esercizio il primo passo per creare opere originali.¹³ Esempio significativo a questo proposito è la *Madonna in trono con il Bambino e i santi Silvestro papa, Antonio abate e Caterina d'Alessandria* nella chiesa di San Vincenzo martire a Cerete Baso (Bergamo), commissionata ad Antonio Guardi da don Francesco Ferri nel 1754.¹⁴ Il modello alla base di questa composizione è senza troppo mistero la pala di San Zaccaria di Paolo Veronese, che Antonio aveva già replicato per Schulenburg una ventina d'anni prima; in questa seconda versione però il pittore apportò delle modifiche importanti, arrivando a sostituire i santi Francesco e Girolamo, presenti nel capolavoro di Calvi, rispettivamente con san Silvestro papa e santa Caterina, affrancandosi così dal prototipo.¹⁵ In verità Morassi colse una matrice veronesiana anche nella figura di santa Caterina, ispirata alla sua omologa presente nella pala Giustiniani nella chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia, ma questo non pregiudica l'originalità di Guardi, espressa ampiamente in quella «armonia tonale che pervade tutta la composizione».¹⁶

⁴ Non s'intende tornare in questa sede sulla spinosa questione della bottega Guardi, ma vale la pena ricordare che anche Francesco Guardi (1712-1793) lavorò per la famiglia Giovanelli in qualità di copista, come documenta il testamento di Giovanni Benedetto, datato 19 dicembre 1731, dal quale si evince che il nobile lasciò ad Antonio de Caroli alcune «copie de' quadri [...] fatte dalli fratelli Guardi» (Montecuccoli degli Erri 1992, 28). Più difficile che il riferimento possa essere esteso anche al più giovane Niccolò Guardi (1715-1786), pittore come i suoi fratelli (cf. Montecuccoli degli Erri 1992, 59).

⁵ Montecuccoli degli Erri 1992, 25-8.

⁶ Pacia 2006. In una lettera di Giovanni Paolo Giovanelli al fratello, datata 25 maggio 1720, si apprende che Antonio Guardi aveva chiesto al nobiluomo di poter copiare due tele di Molinari in suo possesso (cf. Montecuccoli degli Erri 1992, 25).

⁷ Montecuccoli degli Erri 1992, 34; 2002, 65-7.

⁸ Per la galleria Schulenburg si rinvia a Binion 1990.

⁹ Morassi 1973, 1: 47-55, 107.

¹⁰ Binion 1990, 93-102.

¹¹ Morassi 1973, 1: 55-61; Binion 1990, 103-13.

¹² Per le commissioni Giovanelli si rinvia a Montecuccoli degli Erri 1992, 25-33.

¹³ «[C]opier avant de créer, puis copier pour comprendre, puis: copier c'est déjà créer [...]. La copie fait partie de la création: elle en est le premier temps, et l'œuvre du passé est souvent intimement associée à la démarche des artistes» (Cuzin 1993, 28-30).

¹⁴ Morassi 1973, 1: 83-5, 320 nr. 65; Montecuccoli degli Erri 1992, 55-7. Per il coinvolgimento di don Francesco Ferri nella commissione delle celebri *Storie di Tobio* nella chiesa dell'Angelo Raffaele a Venezia (1752) si rinvia a Montecuccoli degli Erri 1992, 51-2.

¹⁵ Morassi 1973, 1: 47, 85.

¹⁶ Morassi 1951, 219.

Un riferimento a Sebastiano Ricci è ravvisabile invece nella *Madonna del Rosario con il Bambino e i santi Antonio abate, Domenico, Giovanni Nepomuceno, Sebastiano e Marco*, che Guardi aveva dipinto attorno al 1749 per la cappella Savorgnan, nella chiesa di Sant'Antonio abate a Belvedere di Aquileia (Udine) e oggi conservata a Gorizia, in palazzo Attems-Petzenstein.¹⁷ Antonio si ispirò alla pala che Ricci aveva realizzato nel 1708 per la chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia, ma ne rielaborò la composizione, a tal punto da produrre un'opera originale, considerata essa stessa un capolavoro della pittura veneziana del Settecento.¹⁸ Antonio Morassi riconobbe ad Antonio Guardi uno straordinario talento di copista, in grado di offrire «trasposizioni in chiave guardesca dell'iconografia degli originali».¹⁹ Più in generale lo studioso considerava quelle realizzate dai fratelli Guardi delle vere e proprie «copie-opere d'arte», nelle quali l'autore si era servito del proprio modello, senza esserne mai soggiogato.²⁰ Non solo Antonio, ma anche Francesco Guardi seppe tradurre nel proprio linguaggio modelli di artisti a lui contemporanei, basti pensare alle dodici *Solennità dogali*, nelle quali ripropose in pittura le celebri stampe di Giambattista Brustolon da Canaletto,²¹ oppure ai quattro capricci desunti da originali di Marco Ricci e dalle loro derivazioni grafiche di Davide Antonio Fossati. Quest'ultimi sono giudicati da Dario Succi dei «piccoli capolavori» che, nonostante Francesco Guardi ricorresse persino alla medesima tecnica usata da Ricci – ma insolita per lui –, sono definibili copie soltanto da un punto di vista iconografico.²² Una riflessione analoga vale per le tele del fratello Antonio, nel cui catalogo compare spesso la definizione di «libera interpretazione» e ricorrono aggettivi quali «ispirata» e «desunta»: egli rielaborava intere composizioni o solo alcune figure, secondo il proprio stile e una nuova sensibilità coloristica, già ravvisabile nei dipinti a Morengo.²³

L'abilità di Antonio Guardi nel riprodurre più o meno fedelmente capolavori del passato poteva essere sfruttata a proprio vantaggio da collezionisti interessati soprattutto all'iconografia delle opere. Fra questi si annovera l'erudito Pietro Gradenigo (1695-1776), per il quale Antonio dipinse la *Consegna dell'anello al doge*, oggi al Museo Correr di Venezia [fig. 1],²⁴ copia dell'omonima tela di Paris Bordon, già nella sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco e ora alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.²⁵

Quando Giulio Lorenzetti rese noto questo dipinto l'assegnò a Francesco Guardi, mentre una decina di anni dopo Michelangelo Muraro ritenne più opportuno riferirlo «alla cerchia dei Guardi».²⁶ Il nome di Antonio Guardi venne proposto da Terisio Pignatti e rigettato poco dopo da Alberto Riccoboni, che avanzò quello di Francesco Maffei.²⁷ Successivamente l'ipotesi di Pignatti venne accolta dalla critica, con l'unica eccezione di Denis Mahon, che nel 1967 sostenne una doppia assegnazione ad Antonio e Francesco Guardi.²⁸ L'attribuzione al solo Antonio è ormai assodata sulla base di evidenti richiami allo stile del maggiore dei fratelli Guardi, riscontrabile nelle fisionomie e, da un punto di vista tecnico, nella stesura del colore.

Morassi giudicava la tela guardesca «abbastanza fedele» all'originale, dal quale si discosta per le ridotte dimensioni, ma soprattutto per una diversa resa pittorica e una spiccata propensione al chiaro-scuro, tanto da rievocare il nome di Giuseppe Maria Crespi.²⁹ Meritano inoltre attenzione alcune varianti iconografiche: fra tutte l'aggiunta in primo piano dello stemma della famiglia Gradenigo, assente nella tela di Bordon. Tale modifica è certamente da imputare al committente, non tanto per ricordare ai posteri di essere il finanziatore di questa copia, quanto piuttosto per esplicitare che l'episodio raffigurato riguardava un suo antenato: il doge Bartolomeo Gradenigo (1260-1342). Analoga funzione

¹⁷ Pilo 2013. Sull'opera si veda anche Morassi 1973, 1: 69-71, 319 nr. 63; Montecuccoli degli Erri 1992, 43-5.

¹⁸ Morassi 1973, 1: 69.

¹⁹ Morassi 1973, 1: 107.

²⁰ Morassi 1973, 1: 107.

²¹ Sull'argomento cf. Craievich 2019, 341-3.

²² Succi 1993, 162-5, 282-5 nrr. 98-9.

²³ Pacia 2006, 65.

²⁴ Cf. Pedrocchi 1992, 128 nr. 42 (con bibliografia precedente); Puppi 1997; 1999, 257.

²⁵ Olio su tela, 370 × 300 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia, 318 (cat. 320). Cf. Donati 2014, 301-3 nr. 80 (con bibliografia precedente).

²⁶ Lorenzetti 1938, 39; Muraro 1949, 18.

²⁷ Pignatti 1949; Riccoboni 1954, 99.

²⁸ Pignatti 1958, 98; Mahon 1967, 131.

²⁹ Morassi 1973, 1: 109-10, 335 nr. 149.



Figura 1 Antonio Guardi, *Consegna dell'anello al doge*. [1740-1741]. Olio su tela, 196 × 145 cm. Venezia, Fondazione dei Musei Civici, Cl. I, 1865. 2021 © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia

assumono l'iscrizione nel dipinto – oggi quasi illeggibile, ma trascritta con qualche variante da Pietro Gradenigo sia nei *Notatori* che nella *Vita et ationi gloriose di Bartolomeo Gradenigo inclito doge*³⁰ – e una simile scritta emersa sul retro della tela durante il restauro condotto nel 1953.³¹

Nell'originale il doge ha le fattezze di Andrea Gritti (1455-1538), che era alla guida della Serenissima quando Paris Bordon dipinse la tela,³² e in questo va forse ricercata l'urgenza di Pietro Gradenigo di ribadire, nella propria copia, che il protagonista della *Consegna dell'anello* era in realtà Bartolomeo Gradenigo, doge dal 1339 al 1342. L'evento immortalato da Bordon si riferiva infatti al miracolo compiuto dai santi Giorgio, Marco e Nicolò che, nel febbraio del 1341, salvarono Venezia da una terribile inondazione. Secondo la tradizione i tre santi, nelle vesti di poveri mendicanti, si erano presentati a un pescatore che, nonostante le avverse condizioni del mare, aveva acconsentito a condurli a San Nicolò del Lido, dove bloccarono una nave demoniaca diretta verso la città. Tornati a riva, uno dei tre misteriosi pellegrini chiese al pescatore di consegnare al doge Gradenigo un anello, che solo in seguito si scoprì essere quello di san Marco, svelando così la loro vera identità. Pietro Gradenigo rievocò più volte l'episodio nei suoi *Notatori* e in maniera ancora più dettagliata nella *Vita et ationi gloriose di Bartolomeo Gradenigo inclito doge*, da lui composta, ricordando ad ogni occasione di aver fatto «racopiare con diligente penello» un quadro di «Giacomo Palma o Paris Bordone», allora nella Scuola Grande di San Marco,³³ che per prima Lina Livan propose di identificare nella *Consegna dell'anello al doge* di Paris Bordon.³⁴

In verità nei suoi manoscritti Gradenigo indugiò a lungo nella narrazione dell'intervento mira-

coloso dei tre santi, prestando scarsa attenzione alla seconda parte della vicenda, ossia alla consegna dell'anello al doge. Inoltre l'ambigua dichiarazione di aver richiesto una copia della «diabolica borrasca espressa dal pennello di Paris Bordone»³⁵ potrebbe indurre a pensare che il modello prescelto non fosse la *Consegna dell'anello al doge*, ma piuttosto la *Burrasca di mare* di Jacopo Palma il Vecchio e Paris Bordon, dove sono raffigurati gli attimi concitati in cui i santi Giorgio, Marco e Nicolò si trovarono di fronte alla nave demoniaca.³⁶ Entrambe le tele facevano parte del medesimo ciclo, già nella sala dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco, ma non trova riscontro l'ipotesi che nella quadreria di Pietro Gradenigo vi fosse una copia settecentesca della *Burrasca di mare*, della quale oggi non si avrebbe più notizia.³⁷ Non sembra essere un valido appiglio neppure il fatto che Gradenigo si fosse lasciato sfuggire in un'occasione che l'autore dell'opera era «Giacomo Palma o Paris Bordon»:³⁸ infatti la *Consegna dell'anello al doge* è oggi ampiamente riconosciuta come opera di quest'ultimo, ma l'annosa diatriba sulla paternità del dipinto ha interessato gli studiosi fin da Giorgio Vasari, dividendo le loro soluzioni tra attribuzioni a Bordon, Giorgione e Palma il Vecchio; l'incertezza di Pietro Gradenigo è solo la conferma di queste oscillazioni.³⁹

Nei *Notatori* il dipinto commissionato dal nobiluomo è menzionato per la prima volta a poco più di un anno dalla scomparsa di Antonio Guardi, in una nota datata 15 febbraio 1761, nella quale è però contenuta un'importante precisazione sullo stato di conservazione dell'originale di Bordon, utile alla datazione della sua copia. Gradenigo ricorda che allora la tela cinquecentesca andava «diminuendo di consistenza» a causa «dell'ingiuria de' tempi».⁴⁰ Da altre fonti si apprende che nel 1733

30 «Batholomeus Gradonicus dux annulo sacro teste piscatori tradenti credit patriam portentoso eventu liberatam anno MCCCXXXIX» (BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXVIII, cc. 18v-19v); «Bartholomaeus Gradonicus dux annulo sacro teste piscatori tradenti credit patriam a portentoso eventu preservatam an. 1341» (BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 217, 86). Riguardo alle iscrizioni si veda Puppi 1999, 259.

31 «Il pescatore che presenta al doge Bartolomeo Gradenigo et ai procuratori l'anello in testimonio che fu a opera di S. Giorgio, Marco e Nicolò salvata la città dall'orribile burrasca seguita del 1340, 15 feb[raio]. Quadro espresso da Paris Bordone e custodito nella Scuola di S. Marco e copiato in questa forma da...» (Morassi 1973, 1: 335 nr. 149). Puppi (1999, 259) non escludeva che potesse trattarsi di un'aggiunta postuma.

32 Puppi 1984, 225-6. Si veda anche Matino 2017b; Romani 2018, 287-8.

33 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 217, 32-5, 86; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/VI, cc. 152v-153r; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXIV, c. 5v; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXVIII, cc. 18v-19r.

34 Livan 1942, 71.

35 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXIV, c. 5v.

36 Moschini Marconi 1962, 165-8 nr. 275.

37 La *Burrasca di mare* di Jacopo Negretti, detto Palma il Vecchio, e Paris Bordon si trova oggi a Venezia, Gallerie dell'Accademia, 37 (cat. 516). Cf. Donati 2014, 303-5 nr. 81 (con bibliografia precedente).

38 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/VI, cc. 152v-153r.

39 Moschini Marconi 1962, 70-2 nr. 117.

40 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/VI, cc. 152v-153r.



Figura 2 Antonio Gai, *Busto del doge Bartolomeo Gradenigo*. 1741. Marmo, 72 × 46 cm. Venezia, Fondazione Musei Civici, Cl. XXV, 1058. 2021 © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia

essa era «in stato di perdersi totalmente», sicché il Capitolo della Scuola di San Marco aveva deciso di affidare al pittore Giuseppe Zanchi il compito di «fodrar e aggiustar» questa e altre tre tele allora nella sala dell'Albergo.⁴¹ Da sottolineare la non trascurabile somiglianza fra quanto registrato nei *Notatori* e il testo della dichiarazione del Capitolo, nella quale sono documentate le cattive condizioni dell'intero ciclo. È ragionevole supporre che Gradenigo avesse consultato anche l'archivio della Scuola Grande di San Marco, come molti altri archivi sia pubblici che privati, assecondando una personale passione, ma soprattutto facendosi promotore del recupero di fonti autentiche: unica strada percorribile per ricostruire correttamente il passato e preservarne la memoria, come ebbe

modo di ribadire in una lettera a Sebastiano Giustinian, datata 31 maggio 1740.⁴²

Antonio Morassi datava la copia guardesca della *Consegna dell'anello al doge* attorno al 1740, quando Antonio Guardi ancora lavorava per Schulenburg, le cui commissioni registrarono un sensibile calo proprio in quell'anno.⁴³ L'ipotesi di Morassi è supportata dall'analisi stilistica, ma non è di poco conto neppure constatare che nel 1741 ricorreva il quarto centenario del miracolo poc'anzi narrato. In prossimità di tale anniversario Pietro Gradenigo aveva inteso celebrare il suo illustre antenato componendo *Vita et ationi gloriose di Bartolomeo Gradenigo inclito doge*, della quale esistono due copie manoscritte oggi nella Biblioteca del Museo Correr e nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.⁴⁴ Al 1741 risalirebbe anche la realizzazione del busto in marmo del doge Bartolomeo Gradenigo, giunto al Museo Correr nel 1921 e commissionato dall'autore dei *Notatori* allo scultore Antonio Gai [fig. 2].⁴⁵ Non molto tempo dopo entrarono a far parte della collezione di Pietro quattro busti lignei dei tre dogi di casa Gradenigo - Bartolomeo, Pietro e Giovanni - e della dogaressa Regina Gradenigo: opere di ignoto scultore, ma di evidente valore per l'erudito.⁴⁶

La tela di Antonio Guardi rientrerebbe perciò in questo programma di commemorazione del doge Bartolomeo, dal quale discendevano direttamente i Gradenigo di Santa Giustina: scelta ancora più comprensibile se ci si sofferma a esaminare nel suo complesso la collezione d'arte di Pietro Gradenigo e i criteri adottati per la sua formazione. Essa era parte integrante di un più ampio progetto di recupero e tutela della storia della famiglia Gradenigo e, più in generale, della Serenissima, mediante la raccolta di preziose testimonianze - medaglie, antichità, sculture, stampe e dipinti -, da affiancare all'intensa attività di trascrizione e studio di documenti antichi, sostenuta da Pietro nel corso della sua intera esistenza.⁴⁷ Egli non ricercava capolavori di specifici artisti, né si conformava a un preciso gusto, essendo interessato più al valore documentario di un'opera che all'importanza del suo autore: si può così comprendere per quale motivo nei suoi scritti raramente trovino spazio note sulla pa-

⁴¹ ASVe, *Scuola Grande di San Marco, Notatori*, 33 (1727-1737), cc. 188r-189r; pubblicato in Moschini Marconi 1962, 70. Sull'argomento cf. Pedrocchi 1992, 128 nr. 42; Nepi Scirè 1994, 43-4, 49.

⁴² BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 187, cc. 149r-150v.

⁴³ Morassi 1973, 1: 335 nr. 149. Per i rapporti di Antonio Guardi con Schulenburg si rinvia a Binion 1990, 103-13; Montecuccoli degli Erri 1992, 34-42.

⁴⁴ BNMVe, ms. It. VII, 192 (8230); BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 217.

⁴⁵ Per l'analisi dell'opera si rinvia a Benuzzi 2012-13, 121-2 nr. 40 (con bibliografia precedente); De Rossi 2015, 131-3.

⁴⁶ Venezia, Fondazione Musei Civici, Cl. XIX, 375-8. Cf. Puppi 1999, 258.

⁴⁷ Bombardini 2019-20, 123-7.

ternità di dipinti, sculture o altri manufatti presenti nella sua collezione. Non mancano però le eccezioni come Fortunato Pasquetti (1690-1773), pittore ufficiale di Pietro Gradenigo, assai citato nei suoi appunti, o Francesco Simonini (1686-1766), il cui nome ricorre nei carteggi dell'erudito e in quelli dei suoi agenti, nella maggior parte dei casi per lamentarsi del ritardo nella consegna delle tele commissionategli.⁴⁸ Il fatto dunque che Gradenigo non abbia mai reso manifesto il nome di quella «mano moderna» cui aveva affidato la copia della tela di Bordon, non sottende necessariamente un giudizio negativo o l'intenzione di valutare inferiore una copia rispetto a un originale. Al contrario la *Consegna dell'anello al doge* di Guardi è tra le opere della collezione Gradenigo più citate negli scritti del suo committente, assieme al ritratto dell'amico fraterno Giovanni Degli Agostini, dipinto da Fortunato Pasquetti.⁴⁹ Ciò lascia intendere che il quadro di Antonio Guardi avesse un posto di rilievo nelle sale del palazzo Gradenigo a Santa Giustina, anche se non vi sono documenti che possano attestare la sua precisa ubicazione.

È facile intuire che Antonio Guardi, con la sua esperienza di copista, potesse essere un collaboratore ideale per Gradenigo, il quale avrebbe potuto servirsene per replicare altri dipinti ritenuti significativi per la sua singolare collezione, affidandogli così un compito per molti aspetti affine a quello assegnato a Jan II van Grevenbroeck (1731-1807), meglio noto come Giovanni Grevembroch. Il pittore di origini fiamminghe fu uno dei più famosi e prolifici collaboratori di Pietro Gradenigo, per il quale realizzò oltre 1.500 disegni raccolti in volumi, oggi alla Biblioteca del Museo Correr di Venezia, nei quali sono riprodotti su carta suppellettili sacre, armi, gioielli, antichità, medaglie, monumenti funebri, pozzi, abiti e finanche battaglie, con l'obiettivo di lasciare ai posteri documentazione grafica di alcune fra le opere ritenute più significative per la storia e la cultura venete.⁵⁰ Gradenigo era mosso dal desiderio di preservare la memoria storica, tutelandone le fonti, di qualunque natura esse fossero: documenti d'archivio, quadri, sculture, incisioni o reperti archeologici. Ne consegue che egli commissionò a Guardi una copia della *Consegna dell'anello al doge* non per soddisfare un personale interesse nei confronti di Paris Bordon o della sua pittura, ma per tutelare il soggetto di quel preci-



Figura 3 Vita et ationi gloriose di Bartolomeo Gradenigo inclito doge. [ante 1741]. BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 217, c. IV

so dipinto: testimonianza preziosa delle vicende di uno fra i suoi più celebri antenati.

Probabilmente Pietro Gradenigo seguì con attenzione il lavoro di Antonio Guardi, così come era solito fare con i suoi collaboratori. Per esempio potrebbe aver fornito egli stesso al pittore il modello per il volto del doge Bartolomeo Gradenigo, del quale conservava un ritratto a stampa, estratto da un esemplare del *Ducalis Regiae Lararium* [...] (Padova 1659), all'interno della *Vita et ationi gloriose di Bartolomeo Gradenigo inclito doge* [fig. 3].⁵¹ Scorrendo i manoscritti di Pietro ci si imbatte spesso in incisioni simili, accuratamente ritagliate e incollate, che rispondevano al suo impegno di documentare l'effigie delle più alte cariche dello Stato veneziano attraverso ritratti a stampa, oltre che monete e medaglie da lui collezionate. Nel dipinto di Guardi oggi al Museo Correr anche il volto di altre figure risulta sensibilmente variato rispetto all'ori-

48 Per le commissioni di Pietro Gradenigo a Francesco Simonini cf. Zecchini 2008, 28-35.

49 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/III, c. 31v; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XVIII, c. 124r; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXI, c. 8r; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXXVII, c. 108r.

50 BMCVe, mss. Gradenigo Dolfin 7, 49 (I-V), 65 (I-III), 107, 108 (I-III), 228 (I-III), 229. Per il museo cartaceo di Pietro Gradenigo cf. Stopper 2018.

51 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 217, c. IV.

ginale di Bordon, ma in questo caso è decisamente più complicato stabilire se per effetto di puntuali indicazioni del committente o per libero arbitrio del pittore, fedele tuttavia sia nel numero che nella disposizione dei personaggi che assistono alla scena. Acquistano solo maggiore risalto il leone ai piedi del trono e l'anello che il pescatore porge al doge, di dimensioni decisamente superiori. Amalia Pacia nota invece una somiglianza fra il giovane in primo piano, accanto alla barca, e il fanciullo sulla destra nel *Gesù incoronato di spine*, nella chiesa del Santissimo Salvatore a Morengo.⁵²

Tra il 1740 e il 1742 Pietro Gradenigo visse a Udine, dove si era trasferito al seguito del fratello Girolamo (1698-1782), eletto Luogotenente in Friuli.⁵³ Durante la sua assenza da Venezia, l'autore dei *Notatori* mantenne i contatti con l'ambiente culturale lagunare grazie all'amico padre Giovanni Degli Agostini, che fece da tramite in particolare con Apostolo Zeno e Domenico Pasqualigo. Il religioso potrebbe aver avuto un ruolo anche nella commissione della *Consegna dell'anello al doge*, in veste di intermediario con Antonio Guardi. Questa è solo un'ipotesi, mentre è certo il suo coinvolgimento in un'altra impresa: nel 1741 Gradenigo chiese a Degli Agostini di mettere a disposizione di un misterioso pittore «la Istoria del Vianoli e li elloggi del padre Olmo», affinché questi potesse trarre spunto dalle incisioni qui contenute per realizzare un ritratto del doge Andrea Vendramin.⁵⁴ Dal carteggio non si evince il nome dell'artista, più volte definito il «nostro pittore», tradendo una certa familiarità, ma la data della commissione e ancor più il fatto che gli venisse richiesto di eseguire una copia, in questo caso da un'incisione, induce a prendere in considerazione l'idea che si possa trattare di Antonio Guardi. Non sarebbe questa l'unica opera che l'artista desunse da prototipi a stampa, come dimostrano le «turcherie» per Schulenburg da Jean-Baptiste Vanmour o le *Storie della Gerusalemme Liberata*, per le quali prese spunto dalle illustrazioni che Giambattista Piazzetta aveva realizzato per la prestigiosa edizione del poema di Torquato Tas-

so pubblicata a Venezia nel 1745 da Giambattista Albrizzi.⁵⁵ Tuttavia, allo stato attuale della ricerca, non si è in grado di confermare né smentire l'ipotesi che Antonio Guardi possa aver dipinto per l'autore dei *Notatori* un ritratto di Andrea Vendramin; inoltre è necessario ricordare che Pietro Gradenigo si affidò spesso a Fortunato Pasquetti per la realizzazione di ritratti, perlopiù di amici e familiari.⁵⁶

Ancor più suggestiva l'ipotesi che Pietro Gradenigo potesse essere il committente dei *Fasti veneziani*, preziosa serie di disegni acquerellati, nei quali Antonio Guardi raccolse episodi significativi della storia della Serenissima, desunti da dipinti di Tintoretto, Paolo Veronese, Palma il Giovane, Andrea Vicentino, Pietro Liberi e Sebastiano Ricci, solo per citarne alcuni. Trentasette fogli, suddivisi in tre album, si trovano oggi nella collezione Cini, altri ventuno sono divisi fra musei e raccolte private italiane ed estere, per un totale di oltre cinquanta disegni perfettamente finiti e destinati al collezionismo.⁵⁷ Nonostante il progetto possa essere facilmente accostato agli interessi di Pietro Gradenigo, non vi è alcuna evidenza che egli ne abbia fatto davvero parte, come già sottolineato da Paolo Delorenzi.⁵⁸ In passato è stata vagliata anche la possibilità che il committente potesse essere il feldmaresciallo Schulenburg, ma non vi è traccia di questi disegni nei suoi puntuali inventari.⁵⁹ Ad ogni modo questi fogli ricoprono un ruolo importante in questa sede, poiché mostrano Antonio Guardi ancora una volta alle prese con i grandi maestri del Cinquecento, del Seicento e del primo Settecento, attestando tutta la sua abilità nel rielaborare opere altrui fino ad affrancarsene, qui in modo ancora più evidente di quanto non appaia nelle sue tele. Si veda a tal proposito la rivisitazione grafica della *Consegna dell'anello al doge* di Paris Bordon che, rispetto alla copia pittorica per Gradenigo, risulta maggiormente dinamica, grazie all'aggiunta di figure e alla scelta di sviluppare la composizione in orizzontale [fig. 4].⁶⁰

La 'copia' grafica della *Consegna dell'anello al doge* è da ritenersi successiva alla tela Gradenigo, sulla base di analogie compositive con le cosiddette

⁵² Pacia 2006, 64-5.

⁵³ ASVe, *Miscellanea Codici, Storia Veneta (Genealogie Barbaro, vol. IV)*, b. 20, 97.

⁵⁴ BMCVe, ms. P.D.c. 792.

⁵⁵ Morassi 1973, 1: 89-92, 113-21. Per l'attribuzione delle «turcherie» ad Antonio e Francesco Guardi si veda anche Chiappini di Sorio 2002.

⁵⁶ Fortunato Pasquetti dipinse anche un perduto ritratto di Pietro Gradenigo (cf. Delorenzi 2009, 184; Stopper 2018, 47-8).

⁵⁷ Morassi 1975, 31-3, 90-9 nrr. 61-119 (con bibliografia precedente).

⁵⁸ Sull'argomento si veda Delorenzi 2016.

⁵⁹ Morassi 1975, 35.

⁶⁰ Morassi 1975, 97 nr. 106.

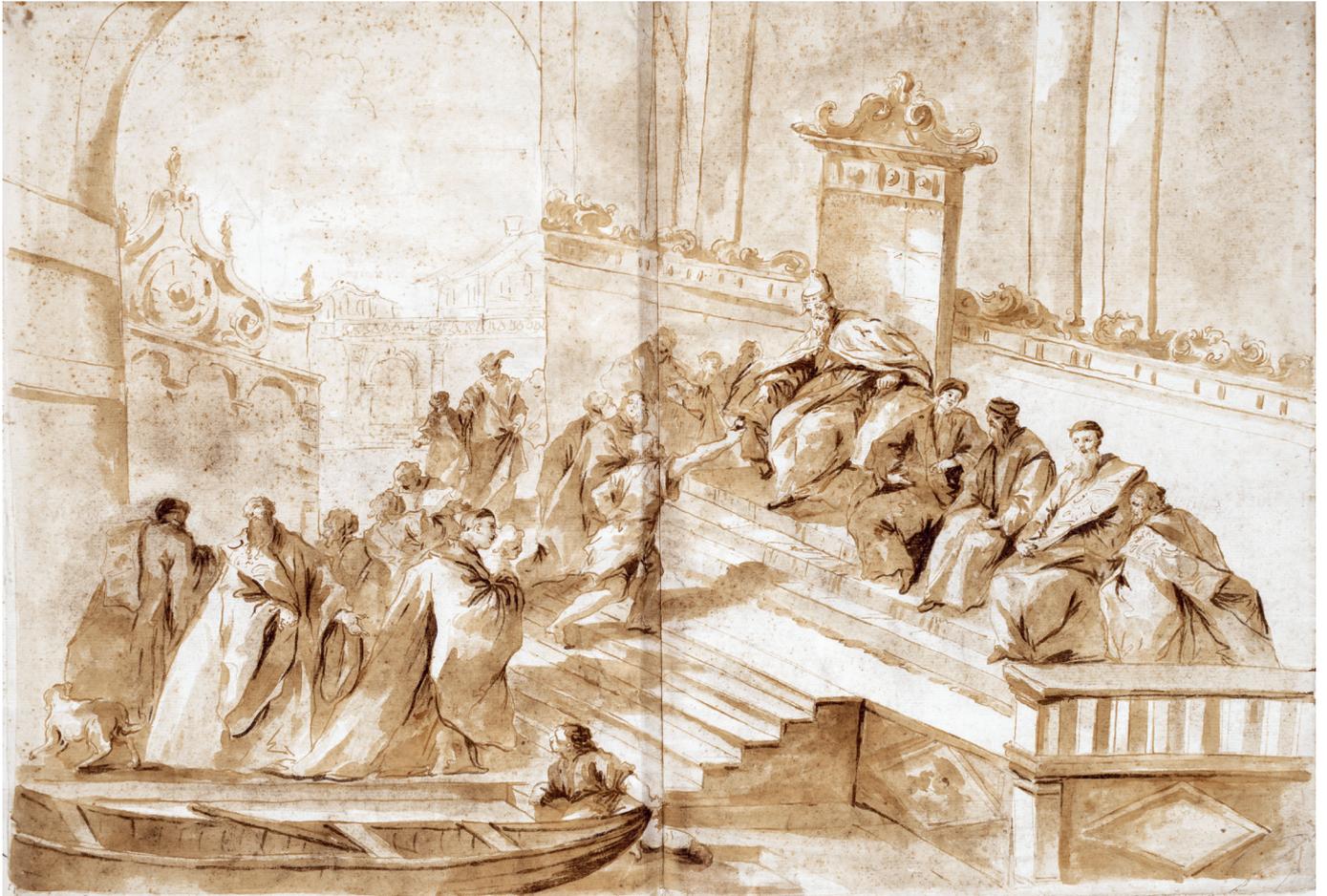


Figura 4 Antonio Guardi, *Consegna dell'anello al doge*. 1740-1750 ca. Carboncino, penna e inchiostro bruno su carta bianca, 515 x 750 mm. Venezia, Collezione Cini. Venezia, © Fondazione Giorgio Cini

te «turcherie», che rendono plausibile una datazione al quinto decennio del Settecento.⁶¹ Per i *Fatti veneziani* Guardi riprodusse anche la *Burrasca di mare* di Palma il Vecchio e Paris Bordon, sebbene il disegno presenti «ben pochi punti di contatto» con l'originale.⁶²

Resta ancora da chiarire quando di preciso Gradenigo conobbe Antonio Guardi e se qualcuno avesse favorito tale incontro. Benché non vi siano riscontri documentari, non si può escludere che il nobile Pietro fosse in contatto diretto con Schulenburg e che quest'ultimo abbia fatto da tramite con il pittore: l'erudito condivideva con il feldmaresciallo anche la conoscenza di Francesco Simonini e di Francesco Zuccarelli, ai quali commissionò diverse tele fra il 1730 e il 1762.⁶³ Il nome di Schulenburg ricorre spesso nei codici Gradenigo, dove è possibile trovare ampia documentazione delle celebrazioni funebri svoltesi in suo onore a Verona nel 1747 e svariate note a memoria delle sue imprese militari.⁶⁴ A Giovanni Grevembroch Pietro richiese inoltre di immortalare l'effigie dell'illustre condottiero, traendo spunto dall'incisione di Marco Pitteri che probabilmente egli stesso sottopose al suo collaboratore.⁶⁵ Nel lungo elenco di «soggetti veneziani la di cui effigie si trova impressa in stampa di rame», conservato fra gli appunti di Gradenigo, compare anche il nome di Schulenburg, seguito da quello dell'incisore Pitteri: il riferimento è senza dubbio all'acquaforte in questione e si ha ragione di credere che in questo inventario sia annotata buona parte della raccolta di stampe di Pietro Gradenigo, il cui interesse per le effigie dei suoi concittadini o di personalità significative per la storia di Venezia è stato più volte ribadito.⁶⁶ Per lo stesso motivo non stupisce ritrovare fra i disegni realizzati da Grevembroch per Gradenigo anche la riproduzione grafica del monumento che il Senato veneto aveva commissionato allo scultore Antonio Corradi-

ni nel 1716, per celebrare il feldmaresciallo a Corfù.⁶⁷ Nei *Notatori* non è però menzionata la collezione d'arte di Schulenburg, che l'erudito definiva uno «sviscerato amico» di Giambattista Piazzetta.⁶⁸

Dall'esame dell'albero genealogico di Pietro Gradenigo emerge però un altro possibile punto di contatto con Antonio Guardi che, sul finire del quarto decennio del Settecento, dipinse per la famiglia Savorgnan la già citata *Madonna del Rosario con il Bambino e i santi Antonio abate, Domenico, Giovanni Nepomuceno, Sebastiano e Marco*, per la parrocchiale di Belvedere d'Aquileia. La chiesa venne consacrata nel 1749, quando Francesco Savorgnan (1667-1748), promotore del suo restauro, era già venuto a mancare, seguì dunque la realizzazione della pala d'altare la moglie Maria Lucrezia Morosini, figlia di Girolamo Morosini e di Fior Teresa Giovanelli. Quest'ultima era sorella di Giovanni Paolo e Giovanni Benedetto Giovanelli e con loro era cresciuta nel palazzo di famiglia a San Stin, dove il giovane Antonio Guardi era di casa.⁶⁹

Federico Montecuccoli degli Erri ha indagato l'attività di Antonio Guardi, portando alla luce quel filo rosso che lo tenne legato tutta la vita ai Giovanelli.⁷⁰ Fatalmente la maggior parte dei suoi committenti è riconducibile a questa famiglia in maniera più o meno diretta, e Gradenigo non sembra fare eccezione. Il nobile Pietro era infatti imparentato sia con i Giovanelli che con i Savorgnan, poiché la madre, Paolina Morosini (1675-1702), era sorella di Maria Lucrezia Morosini Savorgnan e dunque figlia di Fior Teresa Giovanelli.⁷¹ Come già esplicitato, Antonio Guardi dipinse per Gradenigo la *Consegna dell'anello al doge* all'inizio degli anni Quaranta del Settecento, ossia prima della pala per la cappella Savorgnan, ma ugualmente Francesco e Maria Lucrezia potrebbero aver suggerito al nipote il nome del pittore, forse già noto per il tramite di Fior Teresa Giovanelli – che fino all'inizio degli

61 Delorenzi 2016, 74.

62 Morassi 1975, 98 nr. 107.

63 Fra il 1750 e il 1754 Francesco Simonini (1686-1766) realizzò per Pietro Gradenigo almeno quattro dipinti con scene di battaglia e un ritratto equestre (cf. Zecchini 2008, 28-34). Verosimilmente Francesco Zuccarelli (1702-1788) lavorò per l'autore dei *Notatori* a cavallo fra il terzo e il quarto decennio del XVIII secolo (cf. Bombardini 2019-20, 130-4).

64 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/III, c. 71v; BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XX, c. 35r.

65 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 49/III, tav. 35.

66 Precede il nome di Schulenburg il numero due che, come in altri casi, alluderebbe alla quantità di esemplari posseduti (cf. Bombardini 2019-20, 182-5).

67 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 228/III, c. 102r.

68 BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 67/XXII, c. 32r. Giambattista Piazzetta è menzionato spesso nei codici Gradenigo, dove è possibile trovare anche una copia delle *Memorie intorno alla vita di Giambattista Piazzetta*, estratta da *Studi di pittura già disegnati da Giambattista Piazzetta ed ora con l'intaglio di Marco Pitteri* [...], pubblicati da Giambattista Albrizzi nel 1760 (BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 200/XXI, cc. 74r-75v).

69 Montecuccoli degli Erri 1992, 43-5.

70 Montecuccoli degli Erri 1992.

71 ASVe, *Miscellanea Codici, Storia Veneta (Genealogie Barbaro, vol. IV)*, b. 20, 97.

anni Trenta aveva vissuto nella loro casa a San Geremia -, o di Giovanni Benedetto e Giovanni Paolo Giovanelli, con i quali Savorgnan era pure in contatto diretto.⁷² È altresì possibile che Fior Teresa avesse personalmente parlato di Antonio Guardi al nipote Pietro Gradenigo ben prima della commissione della copia da Bordon.

Si segnala inoltre che tra i corrispondenti di Pietro Gradenigo compare Giovanni Andrea Giovanelli (1725-1767) del ramo di Santa Fosca, figlio di Giuseppe e Lucrezia Barbarigo, dunque nipote di Carlo Vincenzo Giovanelli, cugino di Fior Teresa.⁷³ Nell'unica missiva finora rintracciata sono argomento di discussione alcune 'medaglie', verosimilmente in vista della composizione del codice *Medaglie di uomini illustri spettanti per lo più allo stato*

viniziano che Giovanni Andrea Giovanelli stava predisponendo.⁷⁴ Non sembra azzardato supporre che la comune passione per la numismatica avesse portato Gradenigo e Giovanni Andrea Giovanelli a confrontarsi anche in altre occasioni su questo argomento, dunque l'esigua presenza di lettere di quest'ultimo nell'epistolario Gradenigo - ancora in fase di ricostruzione - è forse da imputare al fatto che entrambi risiedevano a Venezia e preferivano il confronto diretto allo scambio epistolare.

Senza dubbio futuri approfondimenti sui carteggi e, più in generale, sulla rete di relazioni di Pietro Gradenigo potranno offrire nuovi elementi utili all'indagine qui proposta e spunti per cercare risposte ai quesiti ancora insoluti.

Abbreviazioni

ASVe = Venezia, Archivio di Stato di Venezia

BMCVe = Venezia, Biblioteca del Museo Correr

BNMVe = Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana

Bibliografia

- Benuzzi, F. (2012-13). *Antonio Gai (1686-1769)* [tesi di dottorato]. Venezia.
- Binion, A. (1990). *La galleria scomparsa del maresciallo von der Schulenburg. Un mecenate nella Venezia del Settecento*. Milano.
- Binion, A. (1996). «Una nuova monografia su Antonio Guardi e un'aggiunta al catalogo dei Guardi». *Arte Veneta*, 48, 135-40.
- Bombardini, C. (2019-20). *Per un'edizione ragionata dei "Notatori" di Pietro Gradenigo* [tesi di dottorato]. Padova.
- Chiappini di Sorio, I. (2002). «Alcune osservazioni sulle 'turcherie'». Bettagno, A. (a cura di), *I Guardi. Vedute, capricci, feste, disegni e «quadri turcheschi»*. Venezia, 169-78.
- Craievich, A. (2019). «Francesco Guardi». Craievich, A. (a cura di), *Canaletto & Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, 23 febbraio-9 giugno 2019). Milano, 339-45.
- Crosera, C. (2008-09). *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel Sei e Settecento* [tesi di dottorato]. Trieste.
- Cuzin, J.P. (1993). «Au Louvre, d'après les maîtres». Cuzin, J.P.; Dupuy, M.A. (a cura di), *Copier Créer. De Turner à Picasso 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre = catalogue d'exposition* (Paris, Musée du Louvre, 25 avril-26 juillet 1993). Paris, 27-39.
- Delorenzi, P. (2009). *La galleria di Minerva. Il ritratto di rappresentanza nella Venezia del Settecento*. Sommacampagna.
- Delorenzi, P. (2016). «Antonio Guardi. Fasti veneziani». Barbero, L.M. (a cura di), *Capolavori ritrovati della collezione di Vittorio Cini. Crivelli, Tiziano, Lotto, Canaletto, Guardi, Tiepolo = Catalogo della mostra* (Venezia, 8 aprile-15 novembre 2016). Venezia, 64-74.
- De Rossi, L. (2015). «Antonio Gai e il busto ritratto marmoreo del doge Bartolomeo Gradenigo testé restaurato». *Arte Documento*, 31, 130-3.
- Donati, A. (2014). *Paris Bordone. Catalogo ragionato*. Soincino.
- Fossaluzza, G.; Manzato, E. (a cura di) (1987). *Paris Bordone e il suo tempo = Atti del convegno* (Treviso, 28-30 ottobre 1985). Treviso.
- Livan, L. (a cura di) (1942). *Notizie d'arte tratte dai Notatori e dagli Annali del N.H. Pietro Gradenigo*. Venezia.
- Lorenzetti, G. (1938). *Ca' Rezzonico*. Venezia.
- Mahon, D. (1967). «The Brothers at the Mostra Dei Guardi: Some Impression of a Neophyte». Arslan, E.; Bonicatti, M.; Brunetti, E. et al., *Problemi guardeschi = Atti del Convegno* (Venezia 13-14 settembre 1965). Venezia, 66-155.

⁷² Per Fior Teresa Giovanelli si veda Montecuccoli degli Erri 1992, 44.

⁷³ ASVe, *Miscellanea Codici, Storia Veneta (Genealogie Barbaro, vol. IV)*, b. 20, 41-3.

⁷⁴ BMCVe, mss. Cicogna 3071-3075. Copia della lettera inviata da Pietro Gradenigo a Giovanni Andrea Giovanelli si trova in BMCVe, ms. Gradenigo Dolfin 200/XIX, cc. 153r-156v. Nel 1830 Emmanuele Antonio Cicogna acquistò il manoscritto da Tommaso Balbi e attribuì il suo apparato iconografico a Giovanni Bergomi, già collaboratore di Pietro Gradenigo (cf. Crosera 2008-09, 85-8).

- Manzato, E. (a cura di) (1984). *Paris Bordon = Catalogo della mostra* (Treviso, settembre-dicembre 1984). Milano.
- Mariani Canova, G. (1964). *Paris Bordon*. Venezia.
- Matino, G. (2017a). «Il ciclo dell'Albergo della Scuola Grande di San Marco. Una nuova prospettiva». Ortalli, G.; Settis, S. (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, vol. 1. Modena, 117-33.
- Matino, G. (2017b). «Paris Bordon. *La consegna dell'anello al doge*». Ortalli, G.; Settis, S. (a cura di), *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, vol. 1. Modena, 292-3.
- Montecuccoli degli Erri, F. (1992). «Domenico e Antonio Guardi e i loro patroni». Pedrocco, F.; Montecuccoli degli Erri, F., *Antonio Guardi*. Milano, 9-66.
- Montecuccoli degli Erri, F. (2002). «Nuovi dettagli sull'attività dei fratelli Guardi». Bettagno, A. (a cura di), *I Guardi. Vedute, capricci, feste, disegni e «quadri turcheschi*». Venezia, 61-72.
- Morassi, A. (1951). «Conclusioni su Antonio e Francesco Guardi». *Emporium*, 114(683), 194-219.
- Morassi, A. (1973). *Guardi. Antonio e Francesco Guardi*. 2 voll. Venezia.
- Morassi, A. (1975). *Guardi. Tutti i disegni di Antonio, Francesco e Giacomo Guardi*. Venezia.
- Moschini Marconi, S. (1962). *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*. Roma.
- Muraro, M. (1949). *La quadreria Correr*. Venezia.
- Nepi Scirà, G. (1994). *Gallerie dell'Accademia. I teleri della Sala dell'Albergo nella Scuola di San Marco*. Milano.
- Pacia, A. (2006). «Antonio Guardi per i Giovanelli: precisazioni e aggiunte». *Arte Veneta*, 63, 49-83.
- Pedrocco, F. (1992). «Antonio Guardi pittore». Pedrocco, F.; Montecuccoli degli Erri, F., *Antonio Guardi*. Milano, 69-330.
- Pedrocco, F. (2012). «Francesco Guardi pittore di 'storia'». Craievich, A.; Pedrocco, F. (a cura di), *Francesco Guardi 1712-1793 = Catalogo della mostra* (Venezia, 29 settembre 2012-6 gennaio 2013). Milano, 55-9.
- Pilo, G.M. (2013). «La data, la commissione, i temi della pala di Antonio Guardi a Belvedere di Aquileia». *Arte Documento*, 29, 158-63.
- Pignatti, T. (1949). Recensione a *La quadreria Correr*, di Michelangelo Muraro. *Vernice*, 31, 32.
- Pignatti, T. (1958). *Museo Correr*. Bergamo.
- Puppi, L. (1984). «Iconografia di Andrea Gritti». Tafuri, M. (a cura di). *Renovatio Urbis. Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*. Roma, 216-35.
- Puppi, L. (1987). «La 'Consegna dell'anello al doge'. Anatomia di un dipinto». Fossaluzza, G.; Manzato, E. (a cura di), *Paris Bordon e il suo tempo = Atti del convegno* (Treviso, 29-30 ottobre 1985). Treviso, 95-108.
- Puppi, L. (1997). «Giannantonio Guardi. *Il pescatore consegna l'anello al doge*». Bettagno, A. (a cura di), *Venezia da Stato a mito = Catalogo della mostra* (Venezia, 30 agosto-30 novembre 1997). Venezia, 348.
- Puppi, L. (1999). «La consegna dell'anello al doge. Una privata commemorazione del quarto centenario». Pilo, G.M. (a cura di), *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*. Venezia, 257-60.
- Riccoboni, A. (1954). «Un Maffei ignorato al Museo Correr». *Emporium*, 119(711), 99-103.
- Romani, V. (2018). «Per la dimensione europea del Rinascimento veneto in pittura. Il caso di Paris Bordon». Gregori, E. (a cura di), *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa. Questioni, metodi, percorsi*. Padova, 285-316.
- Stopper, F. (2018). «Il museo cartaceo di Pietro Gradenigo. Un viaggio tra le oreficerie veneziane del Settecento». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 42, 39-59.
- Succi, D. (1993). «Pittura di paesaggio a Venezia nel Settecento». Succi, D.; Delneri, A. (a cura di), *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento = Catalogo della mostra* (Belluno, 15 maggio-22 agosto 1993). Milano, 131-77.
- Succi, D. (2008). «Francesco Guardi». Pavanetto, G.; Craievich, A. (a cura di), *Canaletto. Venezia e i suoi splendori = Catalogo della mostra* (Treviso, 23 ottobre 2008-5 aprile 2009). Venezia, 210-39.
- Zecchini, M. (2008). «La vita di Francesco Antonio Simonini nelle carte di Muzio Piccolomini». *Paragone Arte*, 79(699), 15-58.